

# EL LIBRO COMO ESPACIO TRANSTEXTUAL: FRAGMENTOS DE UNA *CANTIGA DE SANTA MARÍA* Y DEL *LIBRO DE LOS EXENPLOS POR ABC* EN UN MANUSCRITO DE LA BIBLIOTECA DE PASCUAL DE GAYANGOS\*

María Gimena DEL RIO RIANDE  
*Universidad Nacional de Educación a Distancia*

«Vayan Gayangos y Madrazo y descubran mucho y bueno»  
Carta del 13 de mayo de 1854 de Castellanos a Ramírez Casas-Deza

Para Pepe Snow, sabio *cantigueiro* y amigo.

## 1. EL LIBRO COMO ESPACIO TRANSTEXTUAL

Como explican los manuales de crítica textual, los códices descriptores y las copias tardías no presentan valor alguno a la hora de reconstruir un arquetipo y, por ello, son eliminados en los estemas y referidos tangencialmente en la práctica de edición<sup>1</sup>. No obstante, estos testimonios secundarios portan un valor de carácter cultural que permite recomponer parte de la historia de la transmisión y difusión de un texto, así como el interés que una obra o una tradición literaria pueden despertar en una época y espacio determinados. El trabajo que aquí ofrezco se inscribe en esta línea de investigación, relacionando todo un elenco de figuras como Álvarez Gómez de Guadalajara, Alfonso X, Clemente Sánchez de Vercial, Francisco Santiago Palomares y Pascual de Gayangos, entre otras, de la mano de la copia de la traducción de Álvarez Gómez de Guadalajara del *Triunfo de amor* (= *Triunfo*) de Petrarca, una *cantiga* de Santa María (= *CSM*) y un pasaje del *Libro de los exenplos por ABC* (= *Libro de los exenplos*). Pretendo, de este modo, ejemplificar una de las tantas posibilidades de estudio que brinda el libro como objeto, en este caso, como espacio

---

\* Este trabajo está enmarcado en el proyecto de investigación *El sirventés literario en la lírica románica medieval* (FFI2008-05481), financiado por la Xunta de Galicia (2009-2012), con la contribución de FEDER, y dirigido por Mercedes Brea.

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, p. 152. Para el caso de la lírica profana gallego-portuguesa, consúltense las diferentes opiniones de Elsa Gonçalves, «Tradição manuscrita e edição de textos: experiências ecdóticas no campo da lírica galego-portuguesa», en *Atas do I Encontro Internacional de Estudos Medievais. 4, 5 e 6 de julho/95*, São Paulo, USP/UNICAMP/UNESP, 1996, pp. 36-51 (especialmente las pp. 39-40) y «Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades», *eHumanista*, 8 (2007), pp. 1-27, <<http://www.ehumanista.ucs.br/>> (última consulta: 23/05/2011).

transtextual<sup>2</sup>. Veremos así que en el código **L2** conviven una cadena de traducciones y copias que vinculan diferentes *materiae* literarias y subrayan la correspondencia entre textos de temática aparentemente disímil. Esta conjunción no puede explicarse exclusivamente en términos de aprovechamiento del soporte, sino que habrá que estimar la pertinencia de otros criterios que van más allá de los textos en su individualidad<sup>3</sup>.

## 2. UN FRAGMENTO DE LA CSM 55 EN EL MANUSCRITO L2

El primer texto que nos ocupa es la traducción del *Triunfo* de Petrarca por parte de Álvarez Gómez de Guadalajara (h. 1488-1538) en el manuscrito **L2**. El éxito que tuvo en la Península su traducción del texto petrarquesco puede verse en la cantidad de códices que transmitieron su versión a lo largo del siglo xvi<sup>4</sup>. El *Triunfo* se difundió casi siempre en el interior de cancioneros con materia italianizante, como el *Cancionero de Juan Fernández de Heredia* (MN4), el *Cancionero de Juan Fernández de Íxar* (MN6e), el *Cancionero de Gallardo* (MN17) o el *Cancionero de Lastanosa-Gayangos* (L)<sup>5</sup>. Copia del siglo xix de este último es **L2**, custodiado, al igual que los tres primeros, en la Biblioteca Nacional de España (BNE 18161). Allí, la traducción de Álvarez Gómez ocupa los folios iniciales (2r-57r) y, a continuación, dice Villar Rubio, «se copian fragmentos de las *Cantigas de Santa María* y del *Libro de Alexandre*»<sup>6</sup>.

Un interés centrado principalmente en la reproducción de la pieza mariana me llevó a un análisis detenido de **L2**, donde Pascual de Gayangos mandó trasladar el *Triunfo* del código que había pertenecido al conde aragonés Vicencio Juan de Lastanosa (L)<sup>7</sup>. La posesión de este último por parte de don Pascual no llama la atención,

<sup>2</sup> Para la noción de transtextualidad, véase Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1962, pp. 10-20.

<sup>3</sup> John Dagenais, *The Ethics of reading in manuscript culture: glossing the «Libro de buen amor»*, New Jersey, Princeton University Press, 1994, p. 209.

<sup>4</sup> José Manuel Lucía Megías, «El «Triunfo de Petrarca» en Castilla: Notas acerca del *Triunfo de Amor* de Álvarez Gómez de Guadalajara», *Olivar*, 1 (2000), pp. 15-41.

<sup>5</sup> L transmite asimismo poesías de Garcilaso, Diego de Mendoza y Boscán (entre las cuales hay algunas inéditas), y el *Triunfo* traducido por Álvarez Gómez. Karl Vollmöller, «Der Cancionero Gayangos», *Romanische Studien*, IV (1880), pp. 197-228, lo estudió y editó por primera vez. Remito a Antonio Armisen, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán: la edición de 1543*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1982, pp. 350-351, para una bibliografía sobre este manuscrito; para el contenido del texto del *Triunfo*, véase Roxana Recio, *Petrarca y Álvarez Gómez: la traducción del Triunfo de amor*, New York, Peter Lang, 1996.

<sup>6</sup> Milagros Villar Rubio, *Códices petrarquescos en España*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1989 [microforma], p. 263. Esta es la descripción que da la autora para el manuscrito, que ocupa el número 71 de los códices estudiados en su tesis doctoral: «Papel. II+63 (57+5+1)+I fols. Foliación en tinta. 159x215 mm. Sin ningún tipo de caja de escritura homogénea. Fols. 1-4 a dos columnas. El resto, a renglón seguido. Cuadernillos irregulares cosidos por fuera. Sin signaturas. Sin reclamos. Sin ilustraciones. Encuadernación apaisada holandesa en rojo y negro» (*op. cit.*, p. 263).

<sup>7</sup> Lucía Megías, *art. cit.*, p. 4.

ya que, como bien da cuenta el inventario de Villar Rubio, el erudito sevillano guardaba una variada cantidad de manuscritos e impresos antiguos en su biblioteca privada. Aun así, desconocemos las vías a través de las que el códice de Lastanosa llegó a sus manos<sup>8</sup>. Llama la atención el hecho de que Gayangos ordenara copiar en un manuscrito aparte el *Triunfo* de Álvarez Gómez. Probablemente fuese su intención estudiarlo como complemento a la versión incompleta del mencionado *Cancionero de Gallardo* (fols. 5r-16v), luego de que su contemporáneo y rival, el bibliógrafo Bartolomé José Gallardo, lo perdiera en 1823<sup>9</sup>.

Entre los folios 58r-62r de **L2** descubrí, en primer lugar, que los «fragmentos de las *Cantigas de Santa María*» a los que se refería Villar Rubio (*op. cit.*, p. 263) no eran tales, sino que estaba ante varias estrofas de una única cantiga señalada con el número romano LV. El comienzo del incipit, «Esta LV é como Santa Maria tolleu ao demo o minño...», me hizo pensar inmediatamente en la forma de estos inicios en el *Códice de Toledo* (**To**), copia tardía de una primigenia colección de cien CSM, más dos prólogos, a la que se suman diversas adiciones hasta llegar a 127 piezas<sup>10</sup>. Frente al llamado *Códice Rico* (**T**) y al *Códice de los músicos* (**E**), cuyos incipits carecen de numeración, y que en el caso de esta pieza coinciden en una misma expresión, «Esta e como Santa Maria tolleu ao demo o mēño», era claro que debía concentrarme en el códice toledano<sup>11</sup>. De todos modos, el primer castellanismo que pude observar en **L2**, *pasqua* (por *pascoa*),

<sup>8</sup> El catálogo de las obras de Lastanosa puede consultarse *on-line*. En él figuran varios de los códices donde se nombra a Boscán y Garcilaso [núms. 130, 10v; 19 (105v); 749 (60r)], aunque no a Álvarez Gómez, que sí es mencionado como el autor de la *Teológica descripción de los misterios sagrados en doce cantares*. Toledo 1541. 4.º (núm. 10, fol. 1v) (*Proyecto Lastanosa*, Instituto de estudios altoaragoneses, Diputación de Huesca, <<http://www.lastanosa.com/>> (última consulta 12/06/2011)). Con respecto al paradero –en una gran parte de los casos, desconocido– de las obras del erudito aragonés, resultan interesantes las palabras de Ricardo del Arco que Daniel Devoto en «Sobre algunos libros de Lastanosa», *Bulletin Hispanique*, 66 (1964), pp. 84-90, trae a colación: «la librería, con otros muchos objetos, pasaron a manos de la familia Ladrón de Cegama, de Pamplona, con la cual, según se ha dicho, emparentó la Lastanosa en sus últimos tiempos, hasta extinguirse (...) ¿A dónde fue a para tanto tesoro? A la muerte de Lastanosa debió iniciarse la desbandada por manos codiciosas» (art. cit., p. 87).

<sup>9</sup> José María Azáceta, *El Cancionero de Gallardo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, p. 4, recuerda que Gallardo perdió en un viaje –junto con sus maletas– este cancionero en 1823. El códice pasó a manos de Manuel María Gámez, quien lo poseía en 1836, y de estas, al fondo de la Biblioteca Nacional de España, donde permanece actualmente (BNE 3993). De las trescientas ocho estrofas que Gallardo dice que el *Triunfo* tenía primitivamente solo sobrevivirían al tiempo y a la adversidad ciento cuarenta y dos.

<sup>10</sup> Para la hipótesis de **To** como «cancionero joven», véase Walter Mettmann, *Alfonso X el Sabio, Cantigas de Santa María*, Madrid, Castalia, 3 vols., 1989, pp. 23-24 (vol. 1). Últimas aproximaciones que entienden **To** como códice de fines de siglo XIII, en Manuel Pedro Ferrreira, «The stemma of the Marian Cantigas. Philological and Musical Evidence», *Bulletin of Cantigueiros de Santa Maria*, 6 (1994), pp. 59-98, y Laura Fernández, «Cantigas de Santa María: fortuna de sus manuscritos», *Alcanate*, 6 (2008-2009), pp. 323-348 (especialmente, pp. 325-331), quien propone una datación que podría extenderse a fines del siglo XIII o principios del siglo XIV.

<sup>11</sup> La pieza ocupa, además, en estos dos últimos el puesto 115.

sumado a otros como *amparanza* (por *amparança*), me condujeron a la olvidada copia manuscrita de este testimonio, efectuada en el siglo XVIII por el paleógrafo Francisco Santiago Palomares (actualmente, BNE 13055)<sup>12</sup>. El número de folio que antecede al incipit en **L2**, «130 vto.», coincidía con el de esta copia de **To** ordenada en 1755 al prestigioso paleógrafo por el Padre Burriel como regalo para la reina María Bárbara de Portugal<sup>13</sup>. No obstante, parece que el presente nunca se envió, ya que, luego de la muerte de Burriel, lo encontramos en el inventario de 1762 que lleva por título «De los manuscritos pertenecientes a Su Majestad que se hallaban en el aposento del Reverendo padre Andrés Burriel»:

Numero 1. Poesías en lengua gallega ó portuguesa antigua de Don Alonso 10, llamado el Sabio, Rey de Castilla y de León, copiadas de un tomo en pergamino de la Librería de la Santa Yglesia de Toledo corregido al parecer de mano del mismo Rey. 1- tomo encuadernado en pasta con una lamina en dibujo al principio en que está Nuestra Señora y dicho Rey en ademan de dirigir a S.M. estas poesías<sup>14</sup>.

El hecho de encontrarnos en **L2** con un fragmento de una *CSM* que sigue, como se verá más adelante, la versión del texto de Palomares, hace que podamos aventurar que en algún momento don Pascual consultó esta copia tardía para alguna de sus muchas investigaciones relacionadas con la traducción, junto a Enrique de Vedia, de la *History of Spanish Literature* de George Ticknor<sup>15</sup>. Como es sabido, su detenida labor filológica sobre la obra del hispanista norteamericano lo llevaría posteriormente a la edición de textos como el *Libro de los exenplos por ABC* de Clemente Sánchez de Vercial o *La*

<sup>12</sup> Así se expresa en la portada del códice: «Poesias/en lengua gallega, o portuguesa antigua/de/don Alonso Décimo/ llamado el Sabio, rey de Castilla, y de León./Copiadas/de un tomo en pergamino de la librería de la Santa Iglesia/ de Toledo, corregido al parecer de mano del mismo rey, que/contiene las cosas siguientes./Cien cantigas, o cantares de milagros y loores de Sta. M<sup>a</sup> con la música/de cada una y otras dos que sirven de prólogo y epílogo a toda la obra./ Cinco de las fiestas de Sta. M<sup>a</sup> en el mismo discurso del año./Cinco de las fiestas de Nuestro Señor Jesu Christo./Diez y seis de otros milagros de Santa María./Ofrecidas/a la reina Nuestra Señora/por/el Padre Andrés Burriel de la Compañía de Jesús» (fol. II). El Padre Burriel y Palomares consideraron el manuscrito de Toledo como el más antiguo y venerable (Fernández, art. cit., p. 325).

<sup>13</sup> Es de destacar el hecho de encontrarnos en todas las hojas en las que está escrita la cantiga con una subnumeración (del 1 al 5) que acompaña a la numeración de los folios (del 58 al 62).

<sup>14</sup> Juan Carlos Galende Díaz, «Repertorio bibliográfico de la biblioteca del padre Burriel», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie IV, H.<sup>a</sup> Moderna, t. 8 (1994), pp. 241-268 (p. 241). Una vez concluido este catálogo, el códice fue trasladado junto a otros 120 manuscritos a la Biblioteca Real, aunque hoy se custodia en la Biblioteca Nacional de España.

<sup>15</sup> George Ticknor, *History of Spanish Literature*, London, John Murray, 3 vols., 1849. Traducción de Pascual de Gayangos y Arce y Enrique de Vedia, *Historia de la literatura española por G. Ticknor, traducida al castellano con adiciones y notas críticas*, Madrid, Imp. de la Publicidad, 4 vols., 1851.

*Gran Conquista de Ultramar*<sup>16</sup>. No pude recabar más datos acerca del *modus operandi* de Gayangos, pero recuerdo aquí que Cotarelo y Mori<sup>17</sup> indica que este publicó el *Catálogo de de los manuscritos antiguos, griegos, hebreos, latinos y castellanos de la biblioteca de El Escorial* de Bayer y Palomares, y que Roca<sup>18</sup> señala asimismo dentro del catálogo de los libros que pertenecieron a Gayangos varios manuscritos de la pluma del eminente paleógrafo<sup>19</sup>,

La Colección de varias poesías inéditas, serias y jocosas, hecha por don Francisco Xavier de Santiago Palomares/ L. del s. xviii; 2 vols., fol. Perg./Contiene varios entremeses y unos enigmas del mismo Palomares (...) y la Chronica del Emperador Carlos V, escrita por D. Francés de Zuñiga, truhán de este gloriosísimo Emperador. Restituida y emendadla de muchos errores, teniendo presentes dos exemplares antiguos, por D. Francisco Xavier de Santiago Palomares/ L. del s. xviii. Autógr. de Palomares. iGS h., f. Pía. [Proemio á la composición hecha por Gómez Manrique enderezada á los Príncipes de los Reinos de Castilla y de Aragón, Rey y Reina de Sicilia]<sup>20</sup>,

y varias cartas manuscritas del Padre Burriel.

<sup>16</sup> Ticknor ofrece –aunque con errores– un estudio de la lengua gallega y portuguesa y de los textos de época alfonsí en el capítulo III del tomo I de su obra (*op. cit.*, vol. I, pp. 32-40). Es destacable el papel del investigador inglés con relación a la importancia que cobra el estudio de las CSM en la Península en el siglo XIX, luego de la primera edición de su *History* (1849) y la casi inmediata traducción de Gayangos y Vedia (1851). Después de la atención que mereció la lírica mariana alfonsí entre mediados y fines del siglo XVIII, por parte del Padre Sarmiento o Castro, los estudios del hispanista de Boston parecen abrir una nueva etapa en las investigaciones sobre el tema, que acabarán con la edición paleográfica de Valmar de las CSM (comenzada en 1887), que la RAE publicará en 1889 (la edición consultada para este trabajo es *Cantigas de Santa María de Alfonso X*, Madrid, Real Academia Española, 2 vols., 1933). Algo similar parece ocurrir en el ámbito de la lírica profana en gallego-portugués, ya que será después de la edición de 1823 de Charles Stuart del *Cancionero de la Biblioteca de Ajuda* cuando despierte el interés filológico por la misma en la Península Ibérica. Para datos sobre la vida y las investigaciones de Ticknor en España, véase Antonio Sánchez Jiménez, «Don Quijote en Boston: el *Quijote* de George Ticknor», en Julio Vélez-Sainz y Nieves Romero-Díaz (eds.) *Cervantesand/on/in the New World*, Newark, Juan de la Cuesta, 2007, pp. 115-138; sobre la recepción de la lírica profana gallego-portuguesa, principalmente en Portugal del siglo XIX, puede consultarse Mariña Arbor Aldea, «Los círculos eruditos de Lisboa, Évora y Porto en la primera mitad del siglo XIX. Notas sobre la recepción temprana del *Cancioneiro da Ajuda*», *Límite*, 2 (2008), pp. 47-78.

<sup>17</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, vol. 1, 1916, p. 136.

<sup>18</sup> Pedro Roca, *Catálogo de los manuscritos que pertenecieron a D. Pascual de Gayangos existentes hoy en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, núms. 719 y 225. <[http://www.archive.org/stream/catlogodelosma00rocauoft/catlogodelosma00rocauoft\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/catlogodelosma00rocauoft/catlogodelosma00rocauoft_djvu.txt)> (última consulta 12/06/2011)

<sup>19</sup> Como, por ejemplo, el ms. BNE 18258 (número 72 en Villar Rubio). La autora recuerda que la biblioteca privada de Gayangos pasó en 1899 a la Biblioteca Nacional de España (*op. cit.*, pp. 264-267).

<sup>20</sup> Roca, *op. cit.*, 1904, p. 225.

2.1. PARTICULARIDADES DE LA COPIA DEL FRAGMENTO DE LA CSM 55 EN **L2**

En la copia de **L2** del fragmento de la cantiga mariana resaltan algunos castellanismos, como el referido *pascua* (l. 5, fol. 58) y otros cambios, dentro de esta misma tónica, que afectan al trueque de *cedillas* por *zetas* o al desarrollo de las vocales nasales, y que están ya en la copia de Palomares. Se trata de *amparanza* (l. 9, fol. 58), *speranza* (l. 13, fol. 58), y otros relacionados con la abreviatura en *stā* (**To**) –que en Palomares y en nuestro volumen se transcribe como *sancta* (l. 17, fol. 58)–, o con el desarrollo del signo tironiano de **To** en *et*<sup>21</sup>. Equivocaciones y castellanismos que solo se encuentran en **L2** son *ou vi* (por *ouvi*, l. 7, fol. 59), *buen* (por *ben*, l. 12, fol. 59), *grand* (por *gran*, l. 17, fol. 59), *vençido* (por *vençudo*, l. 11, fol. 60). Se detectan algunos *errores incipientes*, y así, en el folio 60 se cancela la *o* final de *chorando* (l. 19 **L2**; *chorand* en Palomares), una de las *eses* de *pessaria* (l. 5 **L2**, fol. 61; *pesaria* en Palomares) y la *d* final de *grand* (l. 18 **L2**, fol. 62; *gran* en Palomares). Por el contrario, se omite solo en **L2** el verso final de la estrofa 3<sup>22</sup>. En un único caso se duplica una *ese* simple (*pessava* por *pesava*, l. 20 **L2**). A excepción del íncipit, que en **L2** se copia a renglón seguido, se respeta la *divisio versuum* de Palomares (que es idéntica a la de **To**). Se abrevia el estribillo después de su primera aparición. No se traslada la notación melódica que sí está en Palomares. Cabe destacarse que en **L2** la escritura de la cantiga se interrumpe a la mitad de la estrofa 12 (v. 4), mientras que, como es de esperar, en Palomares el texto está completo:

Palomares	<b>L2</b>
[130v]	[58]
	1
Esta LV é como Santa Maria tolleu ao demo ó minyno que lle dera sa madre con sanna de seu	130vto. Esta LV é como Santa Maria tolleu ao demo ó minyno que lle dera sa madre con sannas de seu marido,

<sup>21</sup> Estos son meras reminiscencias gráficas latinizantes que no resultan muy diferentes al conservadurismo gráfico que muchas veces encontramos en los apógrafos coloccianos de la lírica profana gallego-portuguesa [M.<sup>a</sup> Gimena del Río Riande, *El Cancionero del rey Don Denis de Portugal* (Edición crítica y estudio filológico). Tesis de doctorado (inédita), 2 vols., 2010, pp. 441-459 (vol. 1)]. Cabe destacar que, tanto en la copia de Palomares como en **L2**, se mantienen los puntos sintácticos y las plicas que están en **To**. Una aproximación al funcionamiento de las plicas en el ámbito de la lírica profana gallego-portuguesa, con especial referencia al *Cancionero de Ajuda* (**A**), aunque tomando en cuenta otros códices líricos medievales, puede leerse en Antonio Fernández Guadanes, «Uso y funciones de la plica en el *Cancioneiro da Ajuda*: identificación del *usus escribendi* de los copistas», en Manuel Salamanca (dir.) *La materialidad escrita: nuevos enfoques para su interpretación*, Oviedo, Instituto de Estudios para la Paz y la Cooperación, 2011, pp. 49-107.

<sup>22</sup> Para un estudio de diferentes *errores incipientes* en el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* (**B**), véase Anna Ferrari, «Sbagliando (loro), s'impára (noi): tipologia e interesse dell'*incipiens error* nel Colocci-Brancuti», en Patrizia Botta, Carmen Parrilla, Ignacio Pérez Pascual, *Canzonieri iberici*, t. I, Noia-Padova-A Coruña, Editorial Toxosoutos-Università di Padova-Universidade da Coruña, 2001, pp. 107-123.

marido porque conçebera del eno  
dia de pascoa

Con seu ben sempre ven en aiuda  
connoçuda de nos santa Maria

Con aiuda nos vene  
e con sa amparanza  
contra ó que nos tene  
no mundo en gran balança

[131r]

por tollernos o bene  
da mui nobre speranza  
mas venganza filla a gloriosa  
poderosa del. e sempre nos guia

Con seu ben sempre ven en aiuda  
connoçuda de nos sancta maria

Desto no tempo dante  
achamos que fezera  
a do mui bon talante  
gran maravilla fera  
duna moller andante  
mal que seu fillo dera  
e posera porque fora pecare,  
deo dare. ao dem en bailia

Con seu ben sempre ven en aiuda  
connoçuda de nos sancta maria

En terra de roma ouvi  
com escrit ei achado  
un ome com aprendi

[131v]

bono e mui onrrado  
et de mais segund oy  
rique mui ben casado  
et amado. de todo los da terra  
ca sen erra. sa fazenda fazia

Con seu ben sempre ven en aiuda  
connoçuda de nos sancta maria

Est ome et sa moller  
mui gran tenp estiveron  
serviundo deus volonter

porque concebera del en ó dia de pascoa

Con seu ben sempre ven en aiuda  
Connoçuda de nos santa Maria

Con aiuda nos vene  
E con sa amparanza  
Contra ó que nos tene  
No mundo en gran balança  
Por tollernos o bene  
da mui nobre speranza  
mas vengança filla a groriosa  
poderosa del. e sempre nos guia

Con seu ben sempre ven en aiuda  
Connoçuda de nos sancta Maria

Desto no tempo d ante  
achamos que fezera  
a do mui bon talante  
gran maravilla fera

[59]

2

duna moller andante  
mal que seu fillo dera  
e posera porque fora pecare,  
deo dare ao dem en bailia

Con seu ben sempre ven en aiuda  
Connoçuda de nos sancta Maria

En terra de roma ou vi  
com escrit ei achado  
un ome com aprendi  
bono e mui onrrado  
et de mais segund oy  
rique mui buen casado  
et amado de todo los da terra

Con seu ben sempre S<sup>a</sup>

Est ome et sa moller  
mui grand tenp estiveron  
servindo deus volonter  
et seus fillos fezeron.  
e quant' ouveron mester  
a cada unu deron.  
pois poseron de tener castidade  
et verdade. entre ssi noit' é dia.



et seus fillos fezeron  
e quant ouveron mester  
à cada unu deron  
Pois poseron de tener castidade  
et verdade. entre ssi noit é dia

Con seu ben sempre ven en aiuda  
connoçuda de nos sancta maria

Mas o dem á que pesou  
daquesto que poseran,  
muitas carreiras buscou  
pera ó que fezeran  
desfazer. é tant andou  
que ó que manteveran  
ú iouueran cada un en seu leito  
con despeito. os meteu en folia

Con seu ben sempre ven en aiuda  
connoçuda de nos sancta maria

[132r]

Muit ouuó demo prazer  
pois que ouve uençudo  
ó om é fez lo erger  
de seu leit encendudo  
por con sa moller iazer  
et ó que prometudo  
et tenuto. muit era que guardasse  
non britass é el ende o partia

Con seu ben sempre ven en aiuda  
connoçuda de nos sancta maria

A moller chorand enton  
á que muito pesaua  
lle diss aquesta razon  
como ó dem andaua  
por britar ssa profison  
mas que lle consellaua  
et rogaua. queó el non fizesse  
ca soubesse. que á Deus pesaria

Con seu ben sempre ven en aiuda  
connoçuda de nos sancta maria

Demais, festa será cras  
dessa pascoa santa  
porend en ti satanas  
non aia forza tanta

Con seu ben sempre S<sup>a</sup>

[60]

3

Mas o dem a que pesou  
daquesto que poseran  
muitas carreiras buscou  
pera o que fezeran  
desfazer. é tant' andou  
que, o que manteveran  
ú iouueran cada un en seu leito  
con despeito os meteu en folia

Con seu ben sempre S<sup>a</sup>

Muit ouvo demo prazer  
pois que ouve vençido  
ó om' e fez lo erger  
de seu leit' encendudo  
por con sa moller iazer.  
et ó que prometudo  
et tenuto muit' era que guardasse  
non britass é el ende o partia

Con seu ben sempre S<sup>a</sup>

A moller chorand(o) enton  
a que muito pessava  
lle dis aquesta razon

[61]

4

como ó dem andava  
por britar ssa profison  
mas que lle consellava  
et rógava que ó el non fizesse,  
ca soubesse que a Deus pes(s)aria

Con seu ben sempre S<sup>a</sup>

De mais, festa sera cras  
dessa pascoa santa  
por end en ti satanas  
non aia forza tanta  
que ó que prometud as  
brites. ca quen quebranta  
ouss' encanta abitar sa promessa.  
log en essa ora de Deus desvia.

Con seu ben sempre S<sup>a</sup>



que ò que prometud as  
brites ca quen quebranta  
ouss' encanta abritar sa promessa

[132v]

log enessa ora de deus desuia

Con seu ben sempre ven en aiuda  
connoçuda de nos sancta maria

Oome non quis per ren  
leixar seu fol deleito  
nen catou ý mal nen ben  
mas pois conpriu ó preito  
ela con sanna por en  
diz ó que sera feito  
eu endeito o daqui que seu seia  
sen peleia do demo toda uia

Con seu ben sempre ven en aiuda  
connoçuda de nos sancta maria

Logo benes dessa vez  
a moller foi en cinta  
dun minyno que pois fez  
con pesar, sen enfinta  
porque ó mui mais ca pez  
negro. nen que a tinta  
del non quinta. mas todo o minyno  
fremosyno. de pois aver deuia

Con seu ben sempre ven en aiuda  
connoçuda de nos sancta maria

Onde de pois sen mentir  
o demo de mal cheno  
a os doz anos pedir  
aquelel minyno ueno

[133r]

a sa madre, sen falir,  
e diss ao quinzeno  
en meu seno. ó leuarei sen falla  
sen baralla doutre et sen perfia

Con seu ben sempre ven en aiuda  
connoçuda de nos sancta maria

A madre con gran pesar  
Et con mui gran quebranto  
começou log a chorar  
por seu fill e fez chanto  
(...)

Oome non quis per ren  
leixar seu fol deleito  
nen catou ý mal nen ben  
mais pois conpriu o preito  
ela con sanna por en  
diz o que sera feito  
eu endeito o daqui que seu seia  
sen peleia do demo toda via

Con seu ben sempre S<sup>a</sup>

[62]

5

Logo benes dessa vez  
a moller foi en cinta  
dun minyno que pois fez  
con pesar, sen enfinta  
por que o mui mais ca pez  
negro. nen que a tinta  
del non quinta. mais todo o minyno  
fremosyno. de pois aver devia

Con seu ben sempre S<sup>a</sup>

Onde de pois sen mentir  
o demo de mal cheno  
a os doz anos pedir  
aquelel minyno veno  
a sa madre, sen falir  
e diss ao quinzeno  
en meu seno. o levarel sen falla  
sen baralla doutre. et sen porfia

Con seu ben sempre S<sup>a</sup>

A madre con gran(d) pesar  
et con mui gran quebranto  
começou log' a chorar  
por seu fill e fez chanto

## 2.2. Forma y contenido de la CSM 55

A grandes rasgos, se trata de una cantiga narrativa de corte novelesco, como todas las piezas acabadas en 5 en el corpus mariano alfonsí. Está compuesta por treinta estrofas acompañadas de estribillo, cuyo esquema métrico-rimático, según la disposición de **To**, es A9'B10'/c6' d6' c6' d6' c6' d6'e10' f10'<sup>23</sup>. El tema gira alrededor de una pareja romana que mantenía votos de castidad hasta que en la noche antes de Pascua el marido es tentado por el demonio. La mujer jura que, de concebir, entregaría su hijo al maligno; da a luz a un niño y, a los doce años, el diablo viene por él. En busca de una solución, la madre manda a su hijo con el Papa Clemente a París, y este lo remite, a su vez, a Siria, a ver al Patriarca. Más tarde, este último lo envía luego a la Montaña Negra, donde habita un ermitaño que se alimenta únicamente de sustancias sobrenaturales. Al escuchar su historia, le indica que debe rezarle a Santa María y asistir a misa en la mañana siguiente. Cuando en la madrugada el eremita está celebrando el servicio religioso, unos demonios intentan llevarse al niño, pero la Virgen intercede y lo libera de las fuerzas del mal.

Las fuentes de la cantiga son bien conocidas y se encuentran en las colecciones de Vicente de Beauvais (milagro 115), en la Colección *BL Mariale 3* (milagro 24), en la *Paris Mariale 1* (milagro 34), en John of Garland (milagro 52), Gautier de Coinci (milagro 13), y en el *BL Mariale 5* (milagro 29). Se halla asimismo en recolecciones posteriores como el *Miraculorum B. Mariae. libri III* (milagro 33), *La scala coeli* de Jean Gobi (milagro 15.4), y en los *Miracles de Notre Dame* de Jean Mielot (milagro 23)<sup>24</sup>. Como decía más arriba, la pieza ilustra bien las características de las cantigas terminadas en 5: el ser extensas y de carácter novelesco. En ellas, la figura del ermitaño ocupa, además, un lugar fundamental en el desarrollo de la trama.

<sup>23</sup> Para su disposición y datos sobre la pieza en el resto de los códices marianos alfonsies, A3 A3 B3' B3' C6'/d6 e6' d6 e6' d6 e6' e3' f6' f3' c6', remito a lo ofrecido en *The Oxford Cantigas de Santa María Database*, base de datos especializada en el tema, dirigida por Stephen Parkinson: <[http://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=poemdata\\_view&rec=115](http://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=poemdata_view&rec=115)> (última consulta: 25/05/2011). Envío asimismo al repertorio métrico de Maria Pia Betti, *Repertorio Metrico delle Cantigas de Santa Maria di Alfonso x di Castiglia*, Pisa, Pacini, 2005, pp. 81-82, quien en el esquema núm. 106 da la disposición métrico-rimática de la cantiga (aunque a través de la forma métrica que usa Tavani para la lírica profana). Destaco que la cantidad de sílabas varía entre lo ofrecido en la base de datos antes señalada y este repertorio, siendo para esta investigadora: a7 b6' a7 b6' a7 b6' b3' c6' c3' d6' E3 E3 F3' F3' D6' para las estrofas III-XXX, y a6' b6' a6' b6' a6' b6' b3' c6' c3' d6' E3 E3 F3' F3' D6' para las estrofas I-II. Evidentemente, la polimetría es característica de esta cantiga. Añado además que en **T** (fol. 162r) el copista omitió las dos primeras estrofas.

<sup>24</sup> Para más información acerca de estos testimonios reenvío, una vez más, a <[http://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=poemdata\\_view&rec=115](http://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=poemdata_view&rec=115)>. El *Thesaurus Exemplorum Medii Aevi*, <<http://gahom.chess.fr/thema/index.php?lg=es>> ofrece asimismo una amplia lista acerca de los textos medievales que trabajan los motivos folklóricos relacionados con el pecado y la Pascua, (última consulta: 27/05/2011). Monaci y D' Ancona documenta una versión tardía italiana del milagro (BAE, *op. cit.*, 1933, p. XXXIV).

De todos modos, ha de resaltarse que la copia de **L2** se interrumpe hacia la mitad de la duodécima estrofa, y solo alcanza al momento en el que el demonio viene a pedir al niño doce años después de su nacimiento.

### 3. UN FRAGMENTO DEL *LIBRO DE LOS EXEMPLOS POR ABC* DE CLEMENTE SÁNCHEZ DE VERCIAL EN **L2**

A continuación del fragmento de la *CSM* 55, en el folio 63 encontramos otro texto de carácter más completo, que pertenece al *exemplo* 294 del *Libro de los Exemplos* de Clemente Sánchez de Vercial y no al *Libro de Alexandre*, como Villar Rubio supuso (*op. cit.*, p. 263). Se trata del precioso epitafio de la sepultura de Alejandro Magno, escrito en cuaderna vía, en siete estrofas de cuatro versos –alejandrinos, aunque la métrica no es regular en ninguno de los casos y las licencias métricas son muchas– de rima aabb. Este largo epitafio cierra el *exemplo* 294, cuyo incipit es «mors sempre in memoria debet esse» («El onbre sienpre deve acordarse de la muerte»)<sup>25</sup>.

Gayangos y Vedia hicieron referencia por primera vez al *Libro de los exemplos* en su traducción de *la Historia de la literatura española de Ticknor* de 1851<sup>26</sup>, y, como dije en líneas precedentes, años después, don Pascual lo editó para la Biblioteca de Autores Españoles<sup>27</sup>. La copia de **L2** sigue, como es de esperar, la versión del texto con el que el erudito sevillano trabajó, esto es, la que se halla en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid (BNE 1182) encuadrada con el *Libro de los gatos*. Así, al contrario del caso anterior, donde no tenemos referencia alguna al trabajo particular de Gayangos con el corpus de las *CSM*, resulta aquí más sencillo trazar alguna relación entre la copia de este texto y el trabajo editorial de Gayangos. Muy probablemente, el hecho de encontrarnos con este y no con otro fragmento de Vercial resida en el interés de nuestro hombre de letras en los textos de fuentes árabes<sup>28</sup>. Destacado arabista, Gayangos debía conocer las cartas de Alejandro a su madre, contenidas en los fols. 150r-151v y en las estrofas 2633-2634 del manuscrito **O** del *Libro de Alexandre*, y saber que el final obligado de las redacciones árabe-occidentales de la leyenda de Alejandro se construía

<sup>25</sup> John Esten Keller, *Libro de los exemplos por A.B.C.*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961, pp. 228-229. Vercial recurre a la figura de Alexandre en otros tres *exemplos* (XLVII, XCVII, CIX).

<sup>26</sup> Keller, *op. cit.*, p. 9.

<sup>27</sup> Pascual de Gayangos y Arce, *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, Madrid, Rivadeneira, Biblioteca de Autores Españoles, t. LI, 1860, pp. 443-542.

<sup>28</sup> Cristina Álvarez Millán, «Pascual de Gayangos y la historia medieval de España», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, H. Medieval, t. 17, 2004, pp. 37-51, y «El “Fondo Oriental” de la Real Academia de la Historia. La Colección Gayangos», en Gonzalo Anes y Álvarez de Castrillón (coords.), *Pascual de Gayangos: en el bicentenario de su nacimiento*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2010, pp. 85-106.

a través del género epistolar<sup>29</sup>. Junto a estas, además, circulaban de forma autónoma otras leyendas pertenecientes a las traducciones del *Pseudo-Calístenes* que giraban alrededor de la humillación del héroe y la imposibilidad de lograr la inmortalidad. En algunas, por ejemplo, Alejandro se encontraba con un anciano y este le demostraba la inanidad de la vida y la vanidad de todo deseo imperialista<sup>30</sup>. Como vemos, estos textos resultan de una gran proximidad temática (y, en el segundo de los casos, en algún punto, también estructural) con este *exemplo* donde son San Juan el Limosnero –el hacedor del sepulcro del conquistador en el texto– y el filósofo Demóstenes –del que se dice que compuso un «libro de los fechos e de la muerte» de Alexandre<sup>31</sup>– los encargados de recordarle al macedonio que «devemos tirar de nos la sobervia e tener syenpre en memoria la muerte»<sup>32</sup>.

### 3.1. Particularidades de la copia del fragmento del *Libro de los Exemplos* en **L2**

Como dije más arriba, a la copia del epitafio del *Libro de los Exemplos* en **L2** sigue el manuscrito de la Biblioteca Nacional de España que Gayangos editó en 1860. Esta afirmación se sostiene en algunas de las diferencias que plantea este relator frente al manuscrito de la Biblioteca Nacional de Francia (Espagnol 432)<sup>33</sup>, como por ejemplo, el cambio de lugar de los versos 3 y 4. Siguiendo su práctica de intervención editorial, al comparar el texto publicado por Gayangos en la BAE, pueden apreciarse los cambios que el editor operó (la anulación de las *cedillas*, la regularización de los pretéritos imperfectos, el cambio de /x/ por /j/, etc.). La falta del verso 6 en **L2** podría deberse a un banal error por omisión en su copia<sup>34</sup>:

<sup>29</sup> Emilio García Gómez, *Un texto árabe occidental de la Leyenda de Alejandro: según el manuscrito árabe XXVII de la Biblioteca de la Junta para Ampliación de Estudios*, Madrid, Imprenta de E. Maestre, 1929, p. CLVIII.

<sup>30</sup> García Gómez, *op. cit.*, pp. XXVII y CLII. Raymond S. Willis, *El Libro de Alexandre: texts of the Paris and the Madrid manuscripts*, Princeton, Princeton University Press, 1934, p. xxiii, recuerda también el apólogo en prosa del capítulo XIV del *Victorial* y su relación con el texto de los *Bocados de Oro* y los castigos de Aristóteles a Alejandro. En nuestro *exemplo*, Demóstenes compone los versos con Alexandre aún vivo, y, a su muerte, los manda escribir como epitafio para la tumba de este. Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, *Diccionario filológico de literatura medieval española: textos y transmisión*, Madrid, Castalia, 2002, p. 755, apuntan a la leyenda aljamiada sobre Alejandro en el *Racontamiento del Rey Alixandre*, editada por Guillén Robles en 1888 y estudiada posteriormente, en 1929, por Nykl.

<sup>31</sup> Keller, *op. cit.*, p. 228.

<sup>32</sup> Keller, *op. cit.*, p. 229.

<sup>33</sup> Keller, *op. cit.*, p. 11.

<sup>34</sup> Dice Keller, *op. cit.*, p. 10, acerca de esta edición: «Gayangos había preparado la única edición, y aunque no era crítica y él había efectuado muchas alteraciones especialmente en la ortografía, era la única que los eruditos podían consultar». Dado que el texto es demasiado extenso, me limito aquí apenas a señalar las diferencias (que son mínimas) entre la copia de **L2** y la versión editada por Gayangos en la BAE.

<b>L2</b> (fol. 63)	BAE LI (pp. 502-503)	vv.
oue	hobe	1
vençido	vencido	2
tenia-señorio	tenie-sennorio	3
Reys-derribaua	Reis-derribava	5
om.		6
robaua	robaba	9
bastaua	bastaba	11
quen	que	12
çielos	cielos	13
baxo	bajo	14
Pequeño	Pequenno	15
codiças-ensalçado	codicias-ensalzado	16
codiças	codicias	17
peresçer	perecer	18
baxo	bajo	19
mesquino	mezquino	20
pequenho	pequenno	22
codiçiasse ensalzada	codicia ser ensalzada	23
Que-leys	Qui-leis	25
Aunque-touiesses	Aunque-tuvieses	26

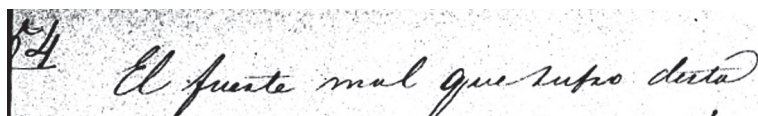
#### 4. PARTICULARIDADES DE LA MANO QUE COPIA LOS FRAGMENTOS EN L2: UNA HIPÓTESIS

Copia el *Triunfo* de Álgvar G3mez de Guadalajara en **L2** una 3nica mano, proliza, con una t3pica letra decimon3nica denominada, por lo general, letra inglesa<sup>35</sup>; una letra inclinada, de trazo fino y tama3o mediano. Esta mano se caracteriza por acabar la mayor3a de los t3rminos finales de verso con un bucle. Por el contrario, la letra de la *CSM* 55 y del epitafio del *Libro de los exenplos*, a pesar de tratarse asimismo de una letra inglesa, de tipo bastardilla, inclinada, resulta mucho m3s menuda y carente de bucle, y se destaca por realizar m3ltiples trazos de uni3n entre t3rminos. En la copia de la *CSM* la pluma marca trazos m3s bastos, a diferencia del segundo texto, que se copia con un trazo m3s delgado y cuidado. Es de se3alar que, a pesar de que la numeraci3n de los folios no se interrumpe de texto a texto, en el *Triunfo* los n3meros se escriben y subrayan en el margen superior izquierdo, mientras que, en estos dos fragmentos, lo hacen del derecho, sin subrayarse, y en un tama3o menor. Como es de esperar, estos cambios se deber3an al hecho de que estamos ante dos manos diferentes, la que copia el *Triunfo* y la que copia los fragmentos de la *CSM* y el epitafio.

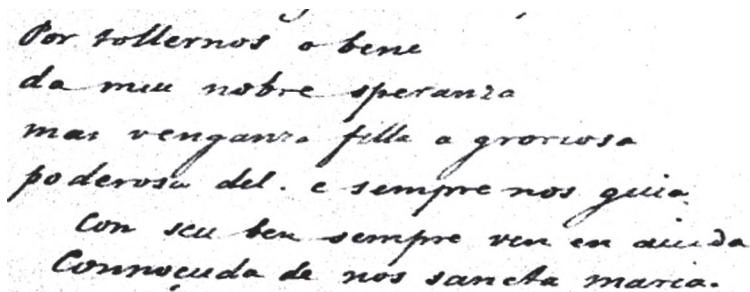
De lo expuesto hasta aqu3 es evidente que, quedando folios en blanco en el volumen, alguien decidi3 trasladar ese trozo de cantiga y

<sup>35</sup> Enric Bover, *Clases de caligraf3a*, Barcelona, Tipo-lit de C. Verdaguer, 1876.

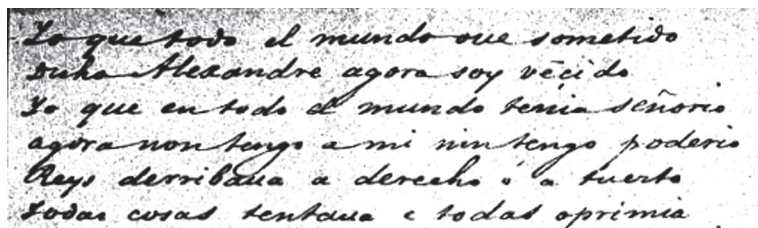
del *Libro de los enxemplos*, tal vez, en momentos distintos. A pesar de ser la letra inglesa bastante difícil de individualizar, dada su homogeneidad, un cotejo de las particularidades de escritura de esta mano con la de alguna de las cartas manuscritas de Pascual de Gayangos me permite aventurar la hipótesis de que fue el mismo erudito el que trasladó estos pasajes. La letra de don Pascual mantiene el mismo tamaño, la misma forma de las mayúsculas, la ojiva de la g, y hasta el trazo de unión entre los diferentes términos. Repito que este tipo de escritura resulta bastante homogénea y de difícil individualización, pero los ejemplos que más abajo ofrezco me llevan, al menos, a barruntar que pudo ser Gayangos, el bibliófilo, el bibliógrafo, quien copió estos textos<sup>36</sup>:



Mano que copia el *Triunfo de amor* de Álvarez Gómez de Guadalajara en L2



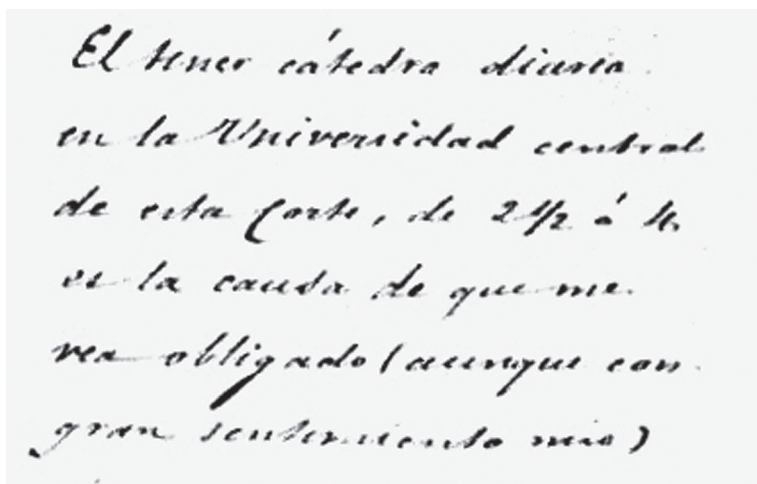
Mano que copia el fragmento de la CSM 55 en L2



Mano que copia el fragmento del *Libro de los enxemplos* en L2

<sup>36</sup> Cito aquí las palabras de Francisco López Estrada, «Pascual de Gayangos y la literatura medieval castellana», *Alfinge: Revista de filología*, 4 (1986), pp. 11-30, con respecto a la aportación de Gayangos a la literatura medieval castellana: «Gayangos no sólo fue bibliófilo por naturaleza y bibliógrafo por conciencia de su trabajo histórico. También realizó aportaciones que proceden del conocimiento que iba adquiriendo con la lectura de sus propios libros o de los que comentaba en las revistas inglesas en sus primeros tiempos» (López Estrada, *op. cit.*, p. 16).





Oficio de Pascual de Gayangos, dirigido al Sr. Secretario del Ateneo, comunicándole que el horario de sus clases le impide aceptar el cargo con que le distinguían. Madrid, 10 de octubre de 1852. Autógrafo<sup>37</sup>.

##### 5. EL LIBRO COMO ESPACIO TRANSTEXTUAL: CONSIDERACIONES ACERCA DE LA COPIA DEL FRAGMENTO DE LA *CSM 55* Y DEL *LIBRO DE LOS EXENPLOR*

Según la hipótesis que guía este trabajo, los folios que quedaron en blanco en **L2**, luego de la copia del *Triunfo* de Álvarez Gómez de Guadalajara, fueron aprovechados por el dueño del volumen, don Pascual de Gayangos, para la posterior copia de otros textos de su interés. La práctica no llama la atención, ya que, desde el nacimiento del libro, los escribas hábilmente llenaron los lugares vacíos de los manuscritos para la reproducción de otros textos breves, glosas, etc. Estas nuevas inclusiones no resultaban un movimiento aleatorio, sino que solían estar relacionadas —por autoría, por temática, o en forma— con el o los ya trasladados<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Biblioteca Digital Piloto del Ateneo. Colecciones del Ateneo. Cartas. <[http://www.ateneo-demadrid.com/biblioteca\\_digital/cartas/CartasGP-01-079.htm](http://www.ateneo-demadrid.com/biblioteca_digital/cartas/CartasGP-01-079.htm)> (última consulta 18/06/2011).

<sup>38</sup> Nótese que la copia de textos en probables folios que quedarán en blanco luego de copiar una obra, puede verse, por ejemplo, en el manuscrito de Toledo (T) del *Libro de Buen Amor*. Allí, la misma mano que copia el texto del *Libro*, añade una traducción de la *Visión de Filoberto*, que no se encuentra en los restantes códices que conservan la obra del Arcipreste. Dagenais, *op. cit.*, 1994, pp. 125-128, explica el modo en el que estas obras estarían relacionadas temáticamente. La práctica, además, no difiere demasiado de la práctica de unir cuadernos con material de algún modo relacionado. Pienso, en este caso, en la unión de una copia de un fragmento del siglo XIV del *Livro de Linhagens* del Conde Don Pedro al comienzo del *Cancionero de Ajuda* (A). Sorprendentemente, el cuaderno del *Livro* que se añadió a A, cancionero de corte aristocrático donde solo encontramos cantigas de amor de trovadores nobles, se deshace de todo un tramo donde se halla la genealogía de los reyes de España y Portugal, abriéndose con la genealogía de las casas nobles portuguesas. Ideológicamente, la voluntad de subrayar la práctica trovadoresca como propia de estamento noble a través de la encuadernación de este tramo del *Livro de Linhagens* no puede ser más clara. A pesar de haber sido editado y estudia-



En este caso, podríamos resaltar el hecho de encontramos ante tres textos en verso: el primero, escrito en estrofas de dos quintillas iguales, variante más habitual de la copla real<sup>39</sup>; el segundo, bajo la forma de una cantiga con estribillo (aunque de esquema métrico-rimático infrecuente que podría asimismo pensarse en metro extenso); el tercero, en estrofa de cuaderna vía de metro alejandrino (no regular)<sup>40</sup>. Cronológicamente, el *Triunfo* nos situaría a mediados del siglo xv, mientras que la *CSM* lo haría en la mitad del xiii, y el *Libro de los enxemplos* en la del xiv. El carácter poético de texto principal del volumen, el *Triunfo*, invitaba, de algún modo, a la copia de otros textos de forma similar en las hojas finales que quedaban en blanco.

Circunscritos ya sobre los fragmentos medievales, nos queda por esclarecer la elección de los textos copiados supuestamente por Gayangos. Repito aquí que, como avancé en el apartado 3, nuestro erudito fue el primer editor del *Libro de los enxemplos* (1860)<sup>41</sup>, y por ello, no extraña el hecho de encontrarnos con este pasaje que reelabora, además, la materia literaria árabe-occidental con respecto a las leyendas de Alejandro Magno. Puede añadirse que, como hemos visto, las variantes del manuscrito de la BNE que el erudito sevillano usó para su edición coinciden con las de la copia de L2. Con respecto a la presencia de la *CSM* 55, que sigue la versión de Palomares, la relación no es tan clara. En primer lugar, a pesar de que, como expliqué en el apartado 2, entre los libros de la biblioteca de Gayangos encontramos varios manuscritos copiados o que pertenecían a Palomares, así como cartas del padre Burriel, en ningún caso se nos menciona la presencia allí del ejemplar del código de Toledo, ordenado por este último. Probablemente, Gayangos lo habría consultado en la hoy BNE, donde, como dije, se trasladó luego de la muerte de Burriel. Resulta más difícil saber por qué se habría interesado don Pascual en esta cantiga, cuya copia se interrumpe.

El tema del niño concebido por intercesión del diablo, a pesar de ser parte de un motivo folklórico que puede ser rastreado desde la literatura artúrica<sup>42</sup>, se populariza a través de la leyenda de Robert le

---

do el fragmento del *Livro* en Teresa Brocardo, *Livro de linhagens do Conde D. Pedro: edição do fragmento manuscrito da Biblioteca da Ajuda (séc. XIV)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, no se hace referencia en este trabajo al hecho que aquí apunto. Preparo un artículo sobre este tema.

<sup>39</sup> Tomás Navarro Tomás, *Repertorio de estrofas españolas*, New York, Las Américas Publishing Company, 1968, p. 142.

<sup>40</sup> A pesar de que podría llegar a barruntarse algún tipo de relación métrica entre las piezas, dada la extensión del verso, creo que esta mínima cercanía formal entre ambas no permite suponer que este haya sido el motivo que motivó la copia de los fragmentos.

<sup>41</sup> Gayangos editó en el número 51 de la BAE el *Libro de los enxemplos*, junto con *Calila e Dimna*, *Castigos de Sancho IV* y *Obras de Don Juan Manuel*.

<sup>42</sup> Ver, por ejemplo, en Stith Thompson, *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jestbooks and local legends*, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958, los motivos

diablo<sup>43</sup>, ya que, tal y como explica Juan Manuel Cacho Blecua,

Roberto el diablo se incorpora a un sistema literario y forma parte de una tradición que se le ofrece al lector hispano desde el siglo xvi hasta el xx, sin que importe su procedencia<sup>44</sup>.

A grandes rasgos, este tema parece, en algún sentido, la cara opuesta de nuestra cantiga. Una madre, desesperada por concebir, invoca al diablo, pidiendo la paternidad de este. Robert, el hijo que nace de la mujer y el diablo, comete una serie de crímenes monstruosos a lo largo de su vida, aunque después de averiguar el secreto de su nacimiento, se dirige finalmente a Roma para confesarse con el Papa. Se somete entonces a una penitencia rigurosa y vive disfrazado de bufón en la corte del emperador en Roma; tres veces libra a la ciudad del asalto de los sarracenos y muere piadosamente como ermitaño. Las diferencias resultan apreciables con respecto a la cantiga alfonsí, pero los puntos de partida y los lugares nombrados (Roma, el desierto), son los mismos<sup>45</sup>. No obstante, más allá de esta posible relación, bastante difusa, podría mejor pensarse en una ligada a la edición de Gayangos de otro texto que –al igual que Ticknor– creía alfonsí, *La Gran Conquista de Ultramar* (= *La Gran Conquista*, ms. BNE 1187) para la BAE<sup>46</sup>. Tanto la cantiga alfonsí como los episodios de *La Gran Conquista* resultan de carácter novelesco y sitúan gran parte del desarrollo de la acción en Oriente. Además, tanto el asceta como el patriarca (de Siria) de la cantiga podrían relacionarse con Pedro el ermitaño y el patriarca (de Antioquía) de *La Gran Conquista*. Finalmente, varios de los sitios de Oriente que visitan los cruzados de este último texto se repiten en la pieza lírica: Siria, Armenia, Turquía y, especialmente, la Montaña Negra<sup>47</sup>.

Como adición a estas conjeturas, que buscan un hilo conductor ligado con la evidente *transtextualidad* que subyace a la copia de la CSM 55 y el *Libro de los exenplos* en el manuscrito L2, concluyo este trabajo señalando que el orden de estos fragmentos coincidiría

relacionados con «el trato con el demonio», «el niño vendido al demonio», etc. (T 15 Z 200).

<sup>43</sup> Corinne Cooper-Deniau, «Le diable au Moyen Âge, entre peur et angoisse. Le motif de ‘l’enfant voué au diable’ et la légende de Robert le diable», *Travaux de Littérature*, XVI (2003), pp. 27-45.

<sup>44</sup> Juan Manuel Cacho Blecua, «Estructura y difusión de “Roberto el Diablo”», en Aurora Gloria Egido e Yves René Fonquerne (coords.), *Formas breves del relato: coloquio Casa Velázquez-Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza, Madrid, febrero de 1985*, Zaragoza, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1986, pp. 35-56 (pp. 37-38). Recuérdese el éxito de la opera de Meyerbeer *Robert le Diable* (1831) en el siglo xix.

<sup>45</sup> Paul Meyer, «L’Enfant voué au diable», *Romania*, XXIII (1904), pp. 163-178.

<sup>46</sup> Pascual de Gayangos, *La gran Conquista de Ultramar*, Biblioteca de Autores Españoles, t. 44, Madrid, Rivadeneyra, 1858. Para la revisión de este texto, iniciado supuestamente en época alfonsí, pero concluido durante el reinado de Sancho IV, véase Cristina González, *La tercera crónica de Alfonso X: «La Gran Conquista de Ultramar»*, Londres, Tamesis Books, 1992.

<sup>47</sup> *La Gran Conquista de Ultramar* la describe detalladamente y sitúa geográficamente en Antioquía en el capítulo XXVII (Gayangos, *op. cit.*, 1858, p. 159).

temporalmente con el estudio de los mismos por parte de Gayangos, si tenemos en cuenta que su edición de *La Gran Conquista* es de 1858 y la del *Libro de los Exenplos*, de 1860. Los folios en blanco del cancionero **L2** habrían muy probablemente servido a don Pascual de cuaderno de trabajo, ya que él siempre había entendido que los libros estaban «para descubrirlos, poseerlos, describirlos, vaciarlos, editarlos y terminar acaso –eterno sueño del ‘omnia in uno’– por concentrarlos en uno solo con universal noticia de todos»<sup>48</sup>.

Recibido: 27/01/2012

Aceptado: 22/04/2012

## APÉNDICE

Porta esta LV é como Santa Maria tolleu as demo-o' minguas que  
 lle deu sa madre con saunas de seu marido porque con-  
 cebera del en o' dia de pascoa.

Com seu bra sempre ven en ajuda  
 Conocuda de nos Santa Maria  
 Com ajuda nos ven  
 E com sa amparança  
 Contra o' que nos ten  
 O mund en gran balança  
 Por tollernos o bene  
 da muu nobre speranza  
 mas vengança folla a groviosa  
 poderoso del. e sempre nos guia.  
 Com seu bra sempre ven en ajuda  
 Conocuda de nos sancha marca.

Deste no tempo dante  
 achamos que fexera  
 a de muu bon valante  
 gran marailla fexa.

Copia de la CSM 55 en el folio 58 de **L2**

<sup>48</sup> Manuel Carrión Gutiez, «D. Pascual de Gayangos y los libros», *Documentación de las Ciencias de la Información*, VIII (1985), pp. 71-90 (p. 72).

Quanto aquele mirage voubesom...  
a tanta maria lober deon...  
e tantos ad egleia veeceom...  
que non cabian y. nona quincenal...  
tanta maria o enfeñes eua...  
e o lano tou de na vana...

Gla. LV. e amo tanta maria...  
calai as demo o minyo quelle...  
deca va madre con mania de deu...  
maido porque conleena del eno...  
air de paca...

os seu ben sempre ven en auida...  
connoquia de nos tanta maria...

en auida nei vone...  
o con fa amparansa...  
contra o que nei vone...  
no mudo en gran balança...

por sollores o bone...  
da mu nobre pancia...  
mas vengança flla a goria...  
porega del e sempre nargua...  
Con seu ben sempre ven en auida...  
connoquia de nos tanta maria...  
Deito no tempo dante...  
achamos que fereca...  
a do mu ben talanca...  
gran maravilla feca...  
duna moller andance...  
mal que seu fido dera...  
e pora porque fora peccare...  
do dare as deu en bailar...  
Com seu ben sempre ven en auida...  
connoquia de nos tanta maria...  
En casa de romidou...  
com effe si achado...  
un ome com aprenda...

Copia de To de Santiago de Palomares (BNE, ms. 13055)

Yo que todo el mundo me sometido  
Dicho Alexandre agora soy viciado  
Yo que en todo el mundo tenia señorio  
agora non tengo a mi nin tengo poderio  
Reys derribaba a derecha e izquierda  
todas cosas tentaba e todas oprimia  
Ciertamente gusanos e roen carne mia  
todas cosas robaba, muerte me ha robado  
Cosa ya non tengo, polvo sombra so tornado  
El mundo non me bastaba a mi todo sometido  
Fienme lugar breue quen el mundo non era cabido  
En un grito a los celos yo subi  
En bazo del mar en vidrio descondi  
Pequeño vaso me tiene dentro encerrado  
Lue has de morir que codicias se envalen do  
Llanto mar ganas, tanto codicias mantener  
las cosas en vida todo ha de periclar  
Quanto mas subes mas bazo loy en deras  
Ve a mi mequino que por mi lo veras  
Yo que tenia el mundo a mi mandar  
Ayora va temido en pequeño logar  
Porque la natura codiciase embullada  
leyendo de plaza e vil natura cōda  
grand Alexandre, era diu e tirano  
De este ley rey como todo el vago  
Alunque todo el mundo touiesse a mandar  
Contigo una cosa non podrias leuar

Copia del epitafio de Alejandro del Libro de los exenplos en el fol. 63 de L2



**RESUMEN:** Inscripto en una línea de investigación que se entronca con los intereses de la historia cultural y la historia del libro, el artículo estudia el sentido de la cadena de relaciones que surge de la copia de los fragmentos de una cantiga de Santa María de Alfonso X (a través de la transcripción que Francisco Santiago Palomares lleva a cabo en el siglo XVIII por orden del Padre Burriel) y de un pasaje del *Libro de los exenplos por ABC* de Clemente Sánchez de Vercial en los folios en blanco finales de un códice descriptor y tardío que transmite la traducción de Álvarez Gómez de Valladolid del *Triunfo de amor* de Petrarca, el manuscrito **L2**. Intenta además sostener y relacionar, desde lo contextual y textual, la probable escritura de estos textos de mano del poseedor de **L2**, don Pascual de Gayangos, quien había hecho de este códice su cuaderno de trabajo.

**ABSTRACT:** Focused in a research line that deals with the interests of the cultural history or the history of the book, the article studies the sense of the chain of relations that arises from the copy of the fragments of a cantiga de Santa María (through the transcription that Francisco Santiago Palomares carried out in the XVIII<sup>th</sup> century by order of Father Burriel) and a passage of Clemente Sánchez de Vercial's *Libro de los exenplos por ABC* in the final blank sheets of a late *codex descriptus* that transmits Álvarez Gómez of Valladolid's translation of Petrarca's *Triunfo de amor*, the manuscript **L2**. It also means to relate, textually and contextually, the probable handwriting of these passages by **L2**'s owner, Pascual de Gayangos.

**PALABRAS CLAVE:** códice descriptor, cantiga, epitafio, copia manuscrita, Pascual de Gayangos.

**KEYWORDS:** *codex descriptus*, cantiga, epitaph, handwritten copy, Pascual de Gayangos.